

## Fabryka katedry krakowskiej pod zarządem ks. Jacka Łopackiego

Zarówno postać ks. Jacka Augustyna Łopackiego (il. 1), jak i dzieje artystyczne katedry krakowskiej w jego czasach były już przedmiotem wnikliwych studiów. Zasługi archiprezbitera dla medycyny przedstawił Zdzisław Gajda<sup>1</sup>, zarys jego działalności na polu sztuki omówił ks. Jan Kuś<sup>2</sup>. Podstawowe wiadomości na temat prac podejmowanych w katedrze są natomiast znane dzięki wypisom źródłowym i ich opracowaniu autorstwa ks. Bolesława Przybyszewskiego<sup>3</sup>. Wiele ustaleń zawiera również artykuł tegoż autora napisany z Jerzym Lepiarczykiem<sup>4</sup>. Liczne szczegółowe kwestie artystyczne poruszyli ponadto m.in. Dariusz Nowacki, Piotr Krasny, Krzysztof Czyżewski i Jerzy Żmudziński<sup>5</sup>. Duże znaczenie mają też próby ustalenia dorobku zatrudnionych w katedrze artystów – zwłaszcza Franciszka Placidiego<sup>6</sup>,

---

1 Z. Gajda, *Jacek Augustyn Łopacki. Studium z dziejów kultury medycznej w Krakowie w XVIII w.*, (Monografie z dziejów nauki i techniki, 57), Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.

2 J. Kuś, *Działalność kulturalno-artystyczna ks. Jacka Augustyna Łopackiego (1690–1761)*, „Nasza Przyszłość”, 40, 1973, s. 195–246.; zob. też Z. Gajda, J. Lepiarczyk, Łopacki Jacek Augustyn, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 18, 1973, s. 405–407.

3 *Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej w XVIII wieku z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich*, oprac. B. Przybyszewski, Kraków 1993 (*Źródła do dziejów Wawelu*, 14, cz. 1); B. Przybyszewski, *Katedra krakowska w XVIII stuleciu*, Kraków 2012.

4 J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu w XVIII wieku*, [w:] *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci śp. profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka zorganizowanej przez Krakowski Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków, 8–9 czerwca 1990 roku*, red. M. Fabiański, K. Kuczman, Kraków 1991, s. 21–36.

5 D. Nowacki, *Stan badań nad katedrą wawelską w czasach nowożytnych*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, red. D. Nowacki, Kraków 1999, s. 11–31; P. Krasny, *Figura baranka na kopule kaplicy Żaluskich i jej symbolika „w dwojakim nawet sensie”*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)...*, s. 121–129; J. Żmudziński, *Zespół nieznanych późnobarokowych rzeźb drewnianych z katedry wawelskiej w zbiorach muzealnych Krakowa*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)...*, s. 131–144; K. J. Czyżewski, *Organy z lat 1785–1788 w katedrze krakowskiej*, [w:] *ibidem*, *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)...*, Kraków 1999, s. 147–170.

6 J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi około 1710–1782*, „Rocznik Krakowski” 37, 1965, s. 63–126.





1. Portret Jacka Augustyna Łopackiego, 1749, bazylika Mariacka w Krakowie, prałatówka, fot. M. Kurzej

Tadeusza Kuntzego<sup>7</sup>, Szymona Czechowicza<sup>8</sup> czy Wojciecha Rojowskiego<sup>9</sup>, choć każdy z tych problemów wciąż wymaga pogłębionych badań analitycznych.

Jacek Augustyn Łopacki był synem Jacka – znanego medyka i wielokrotnego burmistrza Krakowa, który uzyskał nobilitację wraz z dyplomem doktorskim na mocy przywilejów zygmunto-wskich<sup>10</sup>. Sam również zaczynał karierę jako lekarz, w drugiej dekadzie wieku XVIII odnosząc znaczne sukcesy w Rzymie, a po powrocie do Krakowa łączył charytatywną pracę w tym zawodzie z pełnieniem wysokich stanowisk kościelnych. W 1723 roku, zapewne dzięki poparciu Dominika Lochmana, zastąpił go w funkcji archiprezbitera kościoła Mariackiego, a trzy lata później został

kanonikiem katedralnym oraz sandomierskim i proboszczem w Popradzie<sup>11</sup>. W latach 1733–1755 Łopacki zrealizował nową aranżację kościoła Mariackiego, na którą składały się: wzniesienie kruchty, stanowiącej efektowną oprawę wejścia głównego, przebudowa zakrystii i ozdobienie jej malowidłami, wprowadzenie artykulacji porządkowej wnętrza oraz wykonanie kompletu marmurowych ołtarzy, w których umieszczono wybitne artystyczne obrazy – m.in. pięciu płócien Giambattisty Pittoniego sprowadzonych z Wenecji<sup>12</sup>.

W roku 1731 kapituła katedralna powierzyła Łopackiemu funkcję prefekta fabryki kościelnej<sup>13</sup>. Duchowny pełnił ją przez trzy dekady, rezygnując dopiero w roku 1760 z powodu podeszłego wieku<sup>14</sup>. Zakres jego obowiązków nie jest zupełnie jasny, podobnie jak i okoliczności powierzenia mu tego zadania<sup>15</sup>. Można jedynie przypuszczać, że Łopacki był uważany za znawcę sztuki, a istotną rolę odegrało poparcie jego protektora ks. Dominika Lochmana, który był również poprzednikiem Łopackiego na tym stanowisku. Wiadomo jedynie, że Łopacki sprawował tę funkcję, ciesząc się dużym zaufaniem kapituły i czterech kolejnych biskupów, a Andrzej Stanisław Załuski chwalił go jako „w czynieniu pięknego i wspaniałego w Domach Bożych porządku i ozdób doświadczonego”<sup>16</sup>.

Chronologia najważniejszych prac przeprowadzonych w omawianym trzydziestoleciu przedstawia się następująco. W latach 1730–1732 Antoni Frączkiewicz wykonał „wg podanego abrysu” dwanaście konfesjonałów, które ustawiono pomiędzy wejściami do kaplic, a sześć kolejnych konfesjonałów wg tego samego projektu ustawiono jeszcze w roku 1751 (il. 2). W 1734 roku powstało nowe epitafium bp. Jana Grota<sup>17</sup>. W latach 1743–1746 na zlecenie kard. Jana Aleksandra Lipskiego przebudowano kaplicę Lipskich wg projektu Francesca Placidiego (il. 3). Figury do nagrobka hierarchy (il. 5, 6) wykonał Wojciech Rojowski, a prace po śmierci zleceniodawcy nadzorował jego dawny ekonom i plenipotent egzekutora testamentu ks. Marcin

7 D. Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733–1793)*, Zielona Góra 1993.

8 M. Karpowicz, *Krakowskie obrazy Szymona Czechowicza*, „Rocznik Krakowski”, 56, 1990, s. 125–148; Z. Michalczyk, *Szymon Czechowicz. Życie i twórczość*, [w:] *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz 1689–1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków 2020, s. 144–201.

9 A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty i tendencje*, Kraków 2013, s. 91–176.

10 Zob. Z. Gajda, J. Lepiarczyk, *Łopacki Jacek Augustyn*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 18, 1973, s. 404; M. Kurzej, *Depingere fas est. Sebastian Piskorski jako konceptor i prowizor*, Kraków 2018, s. 239.

11 Z. Gajda, J. Lepiarczyk, *Łopacki Jacek...*, s. 405–406.

12 J. Skrabski, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „Rocznik Krakowski”, 74, 2008, s. 87–113; M. Kurzej, *Uwagi o aranżacji kościoła Mariackiego w czasach ks. Jacka Łopackiego*, [w:] *Jako serce pośrodku ciała... Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. M. Walczak, A. Wolska, Kraków 2021, s. 161–168.

13 Z. Kuś, *Działalność kulturalno-artystyczna...*, s. 220.

14 J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu...*, s. 27.

15 Zasady funkcjonowania instytucji fabryk kościelnych próbował opracować Krzysztof Rafał Prokop (K. R. Prokop, *Fabrica ecclesiae. Budowa i utrzymanie katolickich miejsc kultu w diecezji krakowskiej w czasach nowożytnych*, Warszawa–Kraków 2011). Praca ta jest jednak nie tylko z konieczności wybiórcza, ale też obciążona licznymi błędami, co obniża jej przydatność dla badań historycznoartystycznych (zob. A. Dworzak, *Uwagi o „fabryce” kolegiaty sandomierskiej w XVII i XVIII wieku – na marginesie książki Krzysztofa Rafała Prokopa „Fabrica ecclesiae. Budowa i utrzymanie katolickich miejsc kultu w diecezji krakowskiej w czasach nowożytnych”*, „Modus. Prace z historii sztuki”, 15, 2015, s. 247–256).

16 Z. Kuś, *Działalność kulturalno-artystyczna...*, s. 220; *Fabrica Ecclesiae Cracoviensis...*, s. 123.

17 J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu...*, s. 23–24.



Łaskawski<sup>18</sup>, który współpracował z Łopackim przy kompletowaniu wyposażenia kolegiaty sandomierskiej<sup>19</sup>.

Szczególne znaczenie miał szereg prac związanych wykonaniem nowych nstaw w korpusie i ambicie katedry. W latach 1743–1745 wykonano nowy ołtarz św. Krzyża z fundacji dziekana kapituły Michała Wodzickiego<sup>20</sup> (il. 7), a w drugiej połowie lat czterdziestych prowadzono prace przy ustawieniu dwóch par ołtarzy przy filarach międzynawowych w korpusie. W tym celu trzeba było najpierw usunąć nagrobki stojące pod arkadami. W latach 1744–1747 zlikwidowano więc kaplicę Kmitów, która znajdowała się pod arkadą od strony kaplicy Szafranców, a w roku 1749 August III zezwolił na usunięcie nagrobków królewskich<sup>21</sup>, stwierdzając w odnośnym piśmie, że pozwoli to na wygodniejsze i ozdobniejsze urządzenie wnętrza, gdyż nagrobki psują jego harmonię oraz zabierają miejsce i światło. Dosłownie ujęto to następująco: „accepimus sinceritatem Vestram induxisse in animum pium illud consilium, quo desiderat Ecclesiam Cathedralem [...] ornatorem ab intra ordinatiorem efficere: eoque fine pervetusta Serenissimorum gloriosae memoriae Regum antecessorum nostrorum Mausolea inter majoris ejusdem Ecclesiae columnas posita, in alia loca seu capellas pro meliore praedicti Templi et commoditate et decore transferre. Cui quidem religiosae et laudabili cogitationi Nos benigniter et devote annuentes, pro Nostra parte concedimus et permittimus potestatem, talia Mausolea lucem, proportionem et capacitatem loci minuenda, in alia ejusdem Ecclesiae sacra loca, sive capellas transferendi”<sup>22</sup>. Nagrobek Jagiełły wyniesiono do kaplicy Świętokrzyskiej, natomiast Łokietka i Kazimierza Wielkiego, których również dotyczyło to zezwolenie, pozostawiono ostatecznie na miejscu.

18 A. Betlej, *Kilka uwag na temat przekształcenia kaplicy Lipskich przy katedrze krakowskiej w XVIII wieku*, [w:] *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, t. 1, Kraków 2007, s. 301–311.

19 O Łaskawskim zob. A. Dworzak, *Fabrica ecclesiae sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych*, Kraków 2016, s. 115–117.

20 J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu...*, s. 25.

21 B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 82–84.

22 „Doceniamy Waszą szczerą w poddaniu pod rozwagę tej dobrej rady, która ma na celu sprawienie, by kościół katedralny stał się ozdobniejszy i we wnętrzu bardziej uporządkowany, a w tym celu, żeby bardzo stare nagrobki Chwałebnej Pamięci Najjaśniejszych Królów Poprzedników naszych, ustawione między głównymi kolumnami tegoż kościoła, zostały przeniesione do innych miejsc, czyli do kaplic, dla polepszenia zarówno funkcjonalności, jaki i ozdoby tegoż kościoła. Do tego świątobliwego i chwalebego pomysłu My się życzliwie i pobożnie przychylamy, z Naszej strony dołączamy i Naszą władzą zezwalamy, ażeby te nagrobki, które pogarszają jasność, proporcję i przestronność wnętrza, zostały przeniesione do innych świętych miejsc, czyli do kaplic tegoż kościoła” (*Fabrica ecclesiae...*, s. 86). Podobnych argumentów użyto też w r. 1759, r., gdy bp Sołtyk wyraził zgodę „na zniesienie staroswieckich ołtarzyków w tyle stallów będących, bardziej nieporządek i zacieśnienie niżeli ozdobę kościoła przynoszących” i przeniesienie ich ministeriów do nowych ołtarzy marmurowych, „co będzie z większą ozdobą i porządkiem kościoła” (*Ibidem*, s. 121).



2. Katedra krakowska, konfesjonal, fot. M. Kurzej



3. Katedra krakowska, kaplica Lipskich, wnętrze, fot. M. Kurzej





4. Katedra krakowska, kaplica Lipskich, obraz Święty Mateusz, fot. M. Kurzej



5. Katedra krakowska, kaplica Lipskich, nagrobek kard. Jana Aleksandra Lipskiego, fot. M. Kurzej



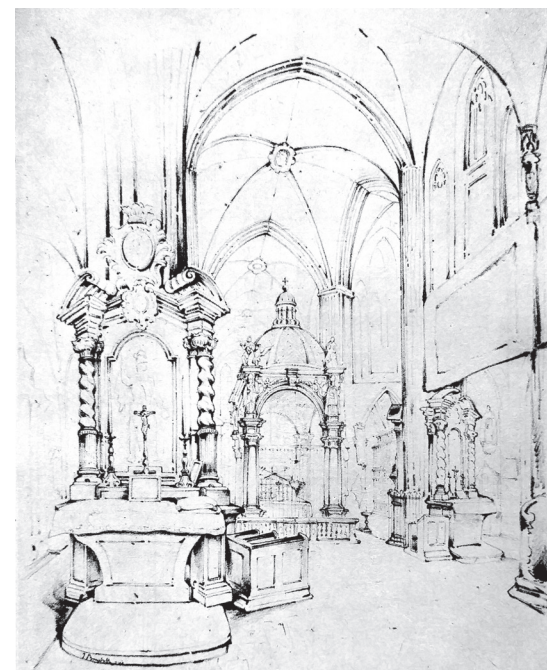
6. Katedra krakowska, kaplica Lipskich, nagrobek kard. Jana Aleksandra Lipskiego, fragment (personifikacja Roztropności), fot. M. Kurzej



7. Katedra krakowska, ołtarz św. Krzyża, fot. M. Kurzej



8. Katedra krakowska, ołtarz św. Józefa, fot. M. Kurzej



9. Katedra krakowska, nawa główna, rys. J. Brydlak, lata 60. XIX w., cyt. za: J. Banach, *Ikonografia Wawelu*, t. 2, Kraków 1977 (Źródła do Dziejów Wawelu, 9), s. 33, il. 171.

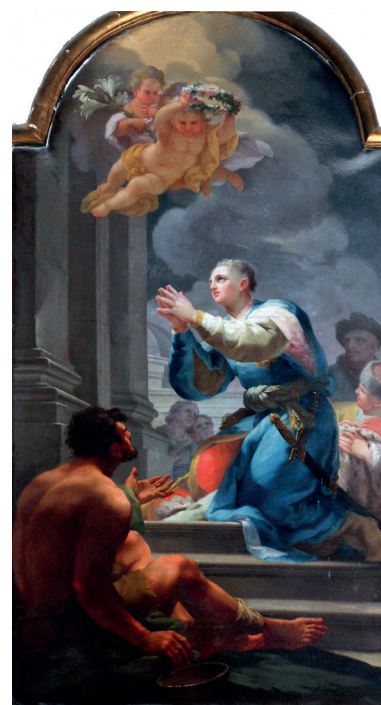




10. Katedra krakowska, obraz Święty Wacław, fot. M. Kurzej



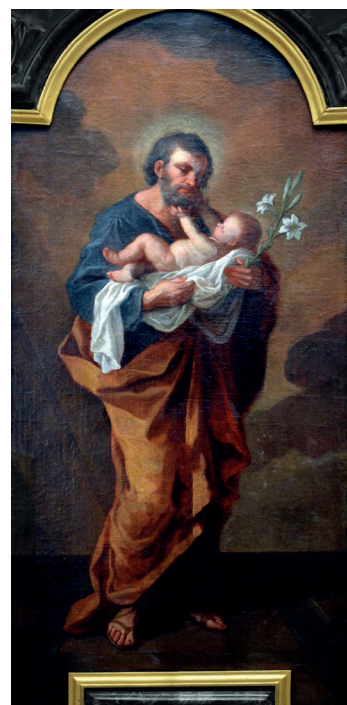
11. Katedra krakowska, obraz Święty Jacek, fot. M. Kurzej



14. Katedra krakowska, Tadeusz Kuntze, Święty Stanisław Kostka, fot. M. Kurzej



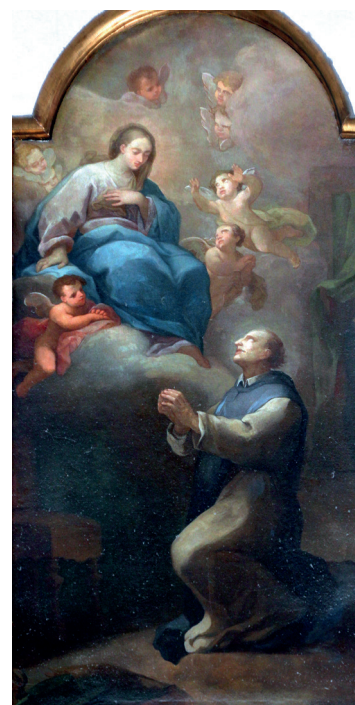
15. Katedra krakowska, obraz Święty Florian, fot. M. Kurzej



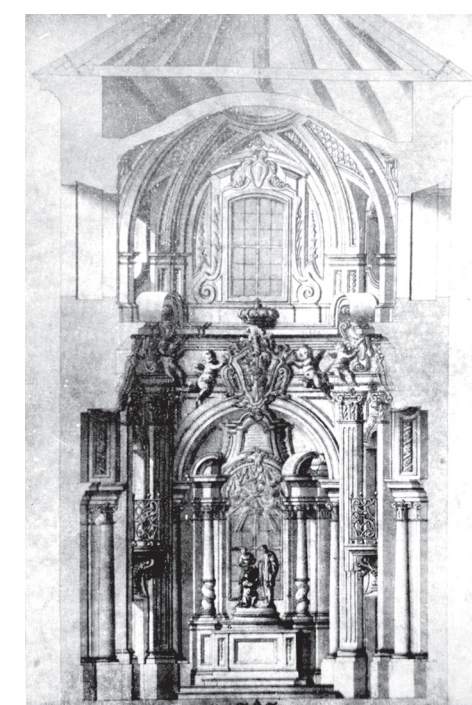
12. Katedra krakowska, obraz Święty Józef, fot. M. Kurzej



13. Katedra krakowska, Tadeusz Kuntze, Święty Wojciech, fot. M. Kurzej



16. Katedra krakowska, obraz Błogosławiony Wincenty Kadłubek, fot. M. Kurzej



17. Franciszek Placidi, projekt kaplicy Saskiej, cyt. za: J. Lepiarczyk, *Franciszek Placidi około 1710–1782*, „Rocznik Krakowski”, 37, 1965, il. 29





18. Katedra krakowska, nagrobek Michała Korybuta Wiśniowieckiego, fot. M. Kurzej



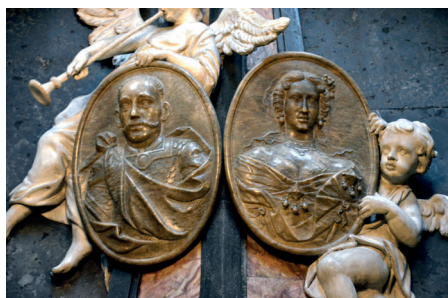
19. Katedra krakowska, nagrobek Jana III Sobieskiego, fot. M. Kurzej



20. Katedra krakowska, nagrobek Jana III Sobieskiego, fragment (figura jeńca), fot. M. Kurzej



21. Katedra krakowska, nagrobek Michała Korybuta Wiśniowieckiego, fragment (relief *Bitwa pod Chocimiem*), fot. M. Kurzej



22. Katedra krakowska, nagrobek Jana III Sobieskiego, fragment (portrety pary królewskiej), fot. M. Kurzej



23. Katedra krakowska, figura biskupa Andrzeja Załuskiego, fot. M. Kurzej



24. Katedra krakowska, hełm wieży Zegarowej, fot. M. Kurzej



25. Katedra krakowska, widok wschodniego ramienia ambitu od południa, rysunek anonimowy, 1929, w zbiorach autora



W roku 1747 kapituła zapłaciła architektowi za projekty ołtarzy, niestety jednak nie odnotowano ani ich wezwań, ani nazwiska projektanta<sup>23</sup>. W tym samym roku biskup przemyski Wacław Hieronim Sierakowski ofiarował katedrze relikwie swojego patrona i ufundował jego ołtarz, który umieszczono na osi kościoła za ołtarzem głównym<sup>24</sup>. Dokładny czas powstania pozostałych dwóch ołtarzy w ambicie nie jest znany. Wiadomo jedynie, że Łopacki ufundował jeden z nich poświęcony swemu patronowi, na miejscu starszego, który w roku 1631 sprawił kanonik Stefan Dębiński, a ołtarz św. Józefa powstał z inicjatywy kanonika Józefa Rogallego<sup>25</sup> (il. 8). W latach 1752–1754 pod arkadami korpusu ustawiono cztery ołtarze: św. Michała, św. Floriana, św. Wojciecha i św. Kazimierza (il. 9). Obrazy do tych nastaw planował zamówić bp Załuski, który 29 stycznia 1754 poprosił kapitułę o podanie ich rozmiarów oraz kierunku naturalnego oświetlenia poszczególnych ołtarzy<sup>26</sup>.

Z roku 1752 pochodzą pierwsze wzmianki o przygotowaniach do budowy kaplicy Saskiej (il. 17) na miejscu tej wzniesionej przez bp. Tomickiego. Mniej więcej trzy lata później Placidi wykonał projekty, ale budowy nigdy nie rozpoczęto. Dwa lata później kapituła podjęła inicjatywę wykonania srebrnego tabernakulum, które również nigdy nie powstało. Kolejnym przedsięwzięciem, którego nie udało się ukończyć za życia Łopackiego, była budowa chóru muzycznego i organów. W roku 1756 kapituła poleciła mu, by umówił się z wykonawcami planowanych prac, ale ich ukończenie przeciągnęło się na ostatnią ćwierć wieku<sup>27</sup>.

W roku 1760 ustawiono wykonane pod nadzorem Łopackiego nagrobki Michała Korybuta Wiśniowieckiego (il. 18) i Jana III Sobieskiego (il. 19). Projekty dostarczył Placidi, a jedynym odnotowanym wykonawcą był nieznany skądinąd „statuarius magister Mrowiński”, który za bliżej nieokreślone prace przy nagrobkach otrzymał 100 tynfów. Według źródeł inicjatorem budowy pomników był wnuk siostry króla Jana, Michał Kazimierz Radziwiłł Rybeńko, który już sześć lat

wcześniej przekazał na ten cel 14 tys. zł<sup>28</sup>, w inskrypcji na nagrobku Sobieskiego napisano jednak, że został on wzniesiony kosztem kapituły<sup>29</sup>.

Łopacki wspomagał też kapitułę katedralną darami pieniężnymi. Niedługo przed śmiercią ofiarował jej 2 tys. zł na paramenty do katedry, tyleż na potrzeby dóbr pabianickich i tysiąc złotych dla tamtejszego kościoła. Po jego śmierci egzekutorzy testamentu – Franciszek Potkański i Józef Rogalli – przekazali katedrze szaty liturgiczne i czterysta grzywien srebra przeznaczonego na wykonanie nowego tabernakulum<sup>30</sup>.

Wśród kwestii *stricte* artystycznych na pierwszy plan wysuwa się problem autorstwa wymienionych dzieł. Za ich głównego projektanta uchodzi Franciszek Placidi, któremu Lepiarczyk przypisał ołtarze i chór muzyczny<sup>31</sup>, a Jan Samek również konfesjonale<sup>32</sup> (il. 2), mimo że powstały one jeszcze przed okresem udokumentowanych związków architekta z Polską. Kwestia jego dorobku wymaga nowoczesnego kompleksowego opracowania, w którym powinno się uwzględnić nie tylko ogólne formalne podobieństwo dzieł przypisywanych do potwierdzonych, ale też aktualną wiedzę o sposobach rozpowszechniania się rozwiązań artystycznych. W środowisku krakowskim znaczącą rolę mogły odgrywać ryciny, ale też naśladowanie i trawestowanie wzorów przez wykonawców – zwłaszcza dębnickich kamieniarzy, czym można np. tłumaczyć podobieństwo ołtarza św. Krzyża do nastaw pochodzących z transeptu kościoła karmelitów bosych pw. Świętych Michała i Józefa<sup>33</sup>.

Wzmianka o projektach ołtarzy narysowanych w roku 1747 na zlecenie kapituły katedralnej stała się podstawą wielopiętrowej hipotezy, w której projektanta zidentyfikowano z Placidim, a nastawy z tymi ustawionymi niedługo później w ambicie i korpusie katedry<sup>34</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że archiwalia nie dają nawet pewności co do wspólnego autorstwa projektów wszystkich ołtarzy, a te dość wyraźnie różnią się od siebie. Analiza samych form może być jednak zwodnicza, gdyż część różnic wynika na pewno z umiejscowienia i rangi struktur. Wyróżnia się wśród nich największy, kolumnowy ołtarz cudownego krucyfiksu (il. 7), a ustawiona na osi kościoła edykula z wizerunkiem św. Wacława jest okazalsza od flankujących ją nastaw. Z kolei zbliżone opracowanie fragmentarycznych przyczółków można tłumaczyć wykonaniem całego zespołu w dębnickich warsztatach kamieniarskich.

Z kwestią autorstwa projektów wiąże się pytanie, na ile wszystkie wymienione prace prowadzono według jednej spójnej wizji architektonicznej i czy Placidi

23 Ibidem, s. 80.

24 Mensa ołtarza otrzymała wielobarwne kamienne antependium z mozaikowym medalionem pośrodku ukazującym mariogram, które jest najprawdopodobniej importem włoskim. Pomimo umieszczenia na nim herbów Sierakowskiego forma tej struktury wydaje się jednak wykluczać datowanie współczesne z nastawą. Możliwe, że przeniesiono je ze starszego ołtarza, w którym w XVII w. znajdował się wizerunek Matki Boskiej Bolesnej (zob. B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 34).

25 Lepiarczyk i Przybyszewski uznali, że ołtarz św. Józefa powstał w latach 1759–1760, a Łopacki ufundował ołtarz swojego patrona „jako pendant” do tej nastawy (J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu...*, s. 27), jednak w późniejszej publikacji Przybyszewski podał informację, że ołtarz św. Józefa powstał dopiero dzięki zapisowi testamentowemu fundatora, który zmarł w 1765 (B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 39). Niewykluczone, że nastawa z fundacji Dębińskiego została przeniesiona do Ilży, gdzie zachowała się jako ołtarz św. Józefa. Por. M. Wardzyński, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materialoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015, s. 288.

26 B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 34–38.

27 Ibidem, s. 80–81, 122–125. O kaplicy saskiej zob. też J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi...*, s. 93–96.

28 B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 86–88.

29 „Capitulum Cracoviense huic mausoleo suis impensis extracto, memoriam inscribi mandavit”.

30 B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 106; *Fabrica ecclesiae Cracoviensis...*, s. 127, 130, 140, 149.

31 J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi...*, s. 114, 115.

32 J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne*, Warszawa 1984, s. 378.

33 Wszystkie te nastawy zostały przypisane Placidiemu przez Lepiarczyka (J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi...*, s. 114–115).

34 Zob. J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu...*, s. 25.



mógł być jej głównym autorem. Zostawiając je jako otwarte, trzeba zaznaczyć, że krytyczne podejście do rozbudowywania dorobku Placidiego wydaje się też konieczne w świetle badań nad innymi wybitnymi artystami, którzy działali w nowożytnej Polsce, gdyż w przypadku wielu z nich okazało się, że badania atrybucyjne prowadzone w ubiegłym stuleciu skutkowały często nadmiernym rozděciem ich *oeuvre* w oparciu na podstawie bardzo ogólnego podobieństwa.

Problem ten dotyczy też niewątpliwie dorobku Szymona Czechowicza, któremu Mariusz Karpowicz przypisał autorstwo obrazów Św. Wacława (il. 12), Św. Jacka (il. 13) i Św. Józefa (il. 14) znajdujących się w ołtarzach ambitu, a także Św. Mateusza w kaplicy Lipskich (il. 4). Badacz ten słusznie zakwestionował autorstwo Kuntzego, ale słabo uzasadnił nową propozycję, wskazując przeważnie na powierzchowne analogie w zakresie rysunku i kompozycji<sup>35</sup>. Jego argumentacja wydaje się najmniej przekonująca w przypadku ostatniego ze wspomnianych płócien, na którym badacz dopatrywał się szczególnego podobieństwa postaci anioła do analogicznej figury na jednym z obrazów Czechowicza w stallach kościoła św. Anny i zilustrował je odwróconym zdjęciem wawelskiego płótna, na którym układ obu postaci wydaje się nieco zbliżony. Obraz w kolegiacie uniwersyteckiej różni się jednak znacznie – większą dynamiką kompozycji, ekspresją skrótów perspektywicznych i sposobem nakładania farby za pomocą długich i szerokich pociągnięć pędzla.

W pozostałych trzech obrazach Karpowicz wskazał na ogólne podobieństwa rysunkowe do twórczości Czechowicza. Na wizerunku Świętego Wacława miały być one widoczne w partii twarzy świętego oraz sylwetce anioła. Górna część obrazu, na której znajduje się ta ostatnia postać, jest jednak silnie przemalowana<sup>36</sup>, natomiast mocno wyidealizowana twarz męczennika rzeczywiście przypomina św. Judę w kościele Mariackim i św. Marcina w Opatowie. Z kolei strój Wacława ma swój odpowiednik w postaci św. Władysława na obrazie w kościele Kamedułów na Bielanach, choć oba płótna różnią się wyraźnie sposobem malowania. Trzeba też podkreślić, że włączenie wszystkich tych dzieł do dorobku Czechowicza jest czysto hipotetyczne, a podobne analogie z obrazami katedralnymi trudniej znaleźć w jego pewnych dziełach.

Jeszcze trudniej wskazać konkretne podobieństwa do dzieł Czechowicza w dwóch pozostałych obrazach. Wiązane z nim przedstawienia św. Józefa z Dzieciątkiem (przypisywane w Opatowie, Boćkach i Wilnie, potwierdzone w Opolu Lubelskim) prezentują odmienny układ. Dostrzeżona przez Karpowicza zbieżność kompozycji krakowskiego obrazu i wcześniejszego płótna w warszawskim kościele Wizytek wskazuje na wykorzystanie tej samej ryciny. Obraz krakowski wyróżnia również modelunek z nałożeniem silnych akcentów bieli w partii karnacji i szat postaci, co jednak może być wynikiem przemalowania. Bliższy oryginalnemu jest zapewne obecny wygląd obrazu Święty Jacek, który nie ma jednak wyraźnych odpowiedników wśród dzieł Czechowicza, choć pod względem kompozycji jest bliski wizerunkowi św. Wacława.

35 M. Karpowicz, *Krakowskie obrazy...*, s. 128–132.

36 Obraz Świętego Wacława w katedrze odnawiano już w 1776 r. (B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 34).

Można wprawdzie przypuszczać, że Czechowicz był znany zarówno bp. Załuskiemu, jak i ks. Łopackiemu jeszcze z czasów rzymskich<sup>37</sup>, ale przypisanie mu jakichkolwiek obrazów w katedrze krakowskiej należy traktować z dużą rezerwą. Trzeba również podać w wątpliwość atrybuowanie mu płócien w kościele Mariackim, które po wykonaniu dokładnych zdjęć okazały się całkowicie przemalowane, a w niektórych przypadkach także opatrzone XIX-wiecznymi sygnaturami Jana Nepomucena Bizańskiego<sup>38</sup>. Właściwe rozpoznanie dorobku Czechowicza nie wydaje się obecnie możliwe bez krytycznej analizy całego stanu badań i krytycznej oceny dziesiątek słabo uzasadnionych propozycji atrybucyjnych. Już sama liczba przypisywanych mu dzieł i różnice w poziomie ich wykonania wskazują, że jest nie jest to raczej dorobek jednego artysty, tylko szerszy nurt malarstwa italianizującego, charakteryzujący się silną idealizacją, ograniczoną gamą barwną i raczej płaskim modelunkiem. Nie można mieć też pewności, że trzy obrazy w ołtarzach ambitu w ogóle mają wspólnego autora i raczej trzeba wykluczyć taką ewentualność w przypadku obrazów w zwieńczeniach. Święty Jan Nepomucen i Święta Barbara wyraźnie różnią się zarówno od siebie, jak i od obrazów w polach, natomiast Święty Augustyn został zapewne gruntownie przemalowany lub zastąpiony nowszym.

Wszystkie cztery obrazy z ołtarzy korpusu uważano dawniej za dzieła Kuntzego<sup>39</sup>. Najprawdopodobniej jest to jednak wynik rozciągnięcia informacji o autorstwie dwóch sygnowanych przez niego płócien (il. 13, 14) na pozostałe dwa, które są znacznie słabsze i wyraźnie inaczej malowane. Samotny wizerunek Świętego Floriana (il. 15) różni się od dynamicznych, wielofigurowych scen Kuntzego nie tylko kompozycją, ale też wyraźnie słabszym rysunkiem i oszczędniejszą kolorystyką. Te dwie cechy każą też wykluczyć autorstwo Czechowicza. Żaden z tych malarzy nie mógł też być raczej autorem wizerunku *Wincentego Kadłubka* (il. 16), który umieszczono w czwartym ołtarzu po jego beatyfikacji w roku 1770<sup>40</sup>. Rysunek twarzy aniołków, skróty perspektywiczne i sposób kładzenia farby zbliżają ten obraz do prac Salvatorego Monosilia, podobieństwa te nie są jednak na tyle ewidentne, żeby przesądzić o jego autorstwie.

Bardzo ciekawym zagadnieniem jest również wawelski dorobek Wojciecha Rojowskiego. Kontrakt na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej nagrobka Jana Aleksandra Lipskiego, będący jedyną konkretną wiadomością o jego dziełach w katedrze, już przez odkrywcę tego dokumentu Andrzeja Betleja słusznie został określony jako zaskakujący<sup>41</sup>, a Anna Dettloff wątpiła nawet w autorstwo tego rzeźbiarza pomimo

37 Zob. J. Skrabski, *Kościół polski w Rzymie: tożsamość. Tożsamość i reprezentacja w perspektywie sztuki*, Kraków 2021, s. 147.

38 M. Kurzej, *Uwagi o aranżacji...*, s. 164.

39 J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu...*, s. 26; D. Dolański, *Tadeusz Kuntze...*, s. 34–35; J. Skrabski, *Kościół polski...*, s. 205.

40 B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 38.

41 A. Betlej, *Kilka uwag...*, s. 305.



publikacji wspomnianego źródła<sup>42</sup>. Badacze ci słusznie podkreślili znaczące różnice między nagrobkiem biskupim a ogromną większością późniejszych dzieł Rojowskiego, które przeważnie prezentują znacznie niższy poziom artystyczny. Dettloff, w obszernej analizie twórczości rzeźbiarza, słusznie zauważyła, że jego figurom brakuje finezji i ekspresji, a wszystkie próby oddania w nich ruchu skutkowały błędami anatomicznymi<sup>43</sup>. Ta charakterystyka zupełnie nie pasuje do figur z nagrobka Lipskiego, które wyróżniają się dynamiką, elegancją póz, poprawnością anatomiczną, a przede wszystkim jakością artystyczną i starannym wykonaniem szczegółów (il. 6).

Z tych samych przyczyn wątpliwości budzi autorstwo rzeźb na nagrobkach Michała Korybuta Wiśniowieckiego (il. 18) i Jana III Sobieskiego (il. 19), które przypisał Rojowskiemu Andrzej Betlej, wskazując na podobieństwo do dekoracji nagrobka Lipskiego oraz niewielką wypłatę dla tego artysty za nieokreślone prace<sup>44</sup>. Wcześniej za autora figur uchodził nieznany skądinąd Mrowiński – „statuarius magister”, któremu po ukończeniu prac przy nagrobkach kapituła postanowiła wypłacić sto tynfów. Tytułu wypłaty jednak nie zapisano, a wspomniana kwota jest zbyt niska, by stanowić honorarium nawet za część rzeźb na nagrobkach. Trzeba też odnotować, że pieniądze miały pochodzić ze środków fabryki kościelnej, a nie sumy przekazanej na budowę nagrobków przez Radziwiłła, podobnie jak wynagrodzenie dla kanonika Ignacego Bieńkowskiego za gorliwe starania na rzecz powstania tych pomników<sup>45</sup>. Nie można mieć więc pewności, że Mrowiński wystąpił tu w roli rzeźbiarza, a nie np. doradcy lub eksperta od spraw technicznych. Kwestii autorstwa rzeźb nagrobków królewskich nie da się więc rozstrzygnąć ostatecznie, ani opierając się na wnioskach z analizy formalnej, ani na przesłankach wynikających z archiwaliów. Można jedynie stwierdzić, że również te dzieła znacznie przewyższają przeciętny poziom prac rzeźbiarza, a ważne ich elementy nie mają w ogóle odpowiedników w jego dorobku. Wyróżniają się zwłaszcza ekspresyjne figury jeńców (il. 20), ukazanych w skomplikowanych, a przy tym świetnie uchwyconych pozach, i dynamiczne reliefy z przedstawieniami bitew (il. 21). Różnice w poziomie wykonania wyraźne są nawet przy porównaniu z powstałymi w zbliżonym czasie figurami Rojowskiego w ołtarzu św. Sebastiana na Bielanych, a tym bardziej z przypisywanym mu wyposażeniem kościoła w Starej Wsi. Wyraźnie słabsze od rzeźb na pomnikach królewskich są też figury w ołtarzu i portalu kaplicy bp. Załuskiego, które również przypisano Rojowskiemu (il. 23). Jednocześnie atrybuowane mu rzeźby w katedrze cechuje

typ fizjonomiczny zbliżony do jego potwierdzonych dzieł, chociaż nie można mieć pewności, że do modelowania twarzy w stiuku artysta używał odlewów, których porównanie mogłoby dostarczyć rozstrzygającego argumentu.

Wnioski z analizy dorobku Rojowskiego mogą się więc wydawać trudne do pogodzenia z informacjami archiwalnymi o jego zatrudnieniu. Dettloff uznała, że różnice w poziomie wykonania i zestawie cech formalnych widoczne w obrębie dorobku rzeźbiarza wskazują na dużą liczebność jego warsztatu i malejący udział samego mistrza, który z czasem ograniczał się do projektowania i nadzoru nad pracownikami. Ten sposób pracy najprawdopodobniej skutkował zwiększeniem wydajności, ale też obniżeniem poziomu artystycznego rzeźb<sup>46</sup>, sprawdzał się więc najlepiej przy większych zleceniach wykonywanych dla mniej wybrednego pracodawcy. Taka interpretacja wskazuje, że Rojowski był nie tylko wszechstronnym rzeźbiarzem, ale też sprytnym przedsiębiorcą, umiejącym dostosować poziom wykonania i związany z nim nakład pracy do wymagań i oczekiwań zamawiającego. Pracując dla mniej wybrednych, mógł znaczną część pracy powierzyć słabo wykwalifikowanym współpracownikom, natomiast najbardziej prestiżowe zlecenia wykonywał być może osobiście, a na pewno znacznie staranniej. Wydaje się to zrozumiałe w przypadku pierwszego zlecenia w katedrze, od którego oceny prawdopodobnie zależała jego przyszła kariera. Niewykluczone, że istotnym czynnikiem wpływającym na jakość pracy Rojowskiego był też staranny nadzór Łopackiego jako dyrektora fabryki katedralnej, który zadbał o poziom wykonania nagrobków królewskich, ale nie zdążył już dopilnować rzeźb w kaplicy Załuskiego.

Stopniowe obniżanie poziomu artystycznego przez duży warsztat rzeźbiarski nie jest dziwne, przeważnie jednak ten proces wydaje się skorelowany ze zdobywaniem pozycji na rynku i starzeniem się mistrza. Dobrym przykładem może być twórczość Baltazara Fontany<sup>47</sup>, do którego dzieł Rojowski często nawiązywał<sup>48</sup>. W odróżnieniu od wybitnego sztukatora z Chiasso krakowski artysta pracował w różny sposób niemalże równocześnie, a lepiej niż modelunek w plastycznej masie udawała mu się rzeźba w kamieniu i drewnie. Pomimo tego większość dzieł wykonał właśnie w stiuku, a przyjmując liczne propozycje atrybucyjne, trzeba by uznać, że stał się praktycznie monopolistą w tej dyscyplinie. Kolejnym problemem badawczym jest znaczenie opisanych przedsięwzięć dla modyfikacji programu treściowego wnętrza katedry. W tym przypadku istotnym utrudnieniem jest już samo rozdzielanie różnorodnych czynników wpływających na przeprowadzenie poszczególnych prac w omawianym trzydziestoleciu. Prace te podejmowano oczywiście nie tylko w celu formułowania określonego przekazu skierowanego do wiernych, gdyż część przedsięwzięć artystycznych była wynikiem

42 A. Dettloff, *Rzeźba krakowska...*, s. 95, 96.

43 Ibidem, s. 146–149.

44 A. Betlej, *Kilka uwag...*, s. 306. Wypłata dla Rojowskiego, odnotowana między 19 października 1760 r. a 12 października 1761, wyniosła 126 zł 20 gr – zob. *Fabrica ecclesiae..., Cracoviensis...*, s. 125. Dettloff przyjęła tę atrybucję w stosunku do figur stiukowych, natomiast z Mrowińskim wiązała płaskorzeźby alabastrowe z portretami i scenami bitew (A. Dettloff, *Rzeźba krakowska...*, s. 116).

45 Zob. *Fabrica ecclesiae Cracoviensis...*, s. 126.

46 A. Dettloff, *Rzeźba krakowska...*, s. 146, 149.

47 Zob. M. Stehlik *Italien und die Barockbildhauerei in Mähren*, [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 129.

48 Zob. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska...*, s. 154–158.



różnych inicjatyw o charakterze prywatnym albo konieczności przeprowadzenia pilnego remontu.

Wydaje się jednak, że głównym założeniem najistotniejszych prac przeprowadzonych za czasów Łopackiego było ujednolicenie wnętrza katedry, które mogło w jego czasach sprawiać wrażenie bardzo chaotycznego. Wrażenie to było oczywiście rezultatem wielowiekowych nawarstwień, tworzących skomplikowaną topografię, której pierwotna logika musiała z czasem ulegać zatarciu, a jeszcze dodatkowo zostało spotęgowane w kościele o stosunkowo niewielkich rozmiarach, które nie pozwalały na właściwe oddzielenie jego licznych funkcji religijnych i komemoratywnych. Jak sugerował już Adam Miłobędzki – akcja porządkowania wnętrza zaczęła się od budowy nowej kaplicy św. Stanisława, która, stanowiąc wyraźną dominantę artystyczną i ideową, pozwoliła zaakcentować główną oś kościoła, którą później zamknięto nowym ołtarzem głównym i chórem muzycznym budowanym pod kierunkiem Łopackiego<sup>49</sup>, a ukończonym dopiero pod koniec XVIII wieku.

Akcentowanie głównej osi świątyni wpisuje się wprawdzie w tendencję, która rozpowszechniła się w Kościele potrydenckim pod wpływem reform przeprowadzonych w archidiecezji mediolańskiej za pontyfikatu Karola Boromeusza, w krakowskiej katedrze odstępiono jednak od jej najważniejszej cechy, którą było ustawienie na ołtarzu głównym okazałego tabernakulum, widocznego dla wiernych od samego wejścia. W Krakowie zaś nie tylko ołtarz ten został zasłonięty centralną kaplicą św. Stanisława, ale też sam Najświętszy Sakrament umieszczono za ołtarzem, w silnie wyodrębnionej kaplicy Mariackiej, dostępnej dopiero z ambitu<sup>50</sup>. W tym kontekście szczególnie ciekawe są wzmianki o planach wykonania srebrnego tabernakulum, które niewątpliwie miałyby skierować wiernych ku pobożności eucharystycznej. Przybyszewski uznał, że „miało być ustawione na wielkim ołtarzu w katedrze, podczas *expositionis Sanctissimi*”, co jednak nie wynika jednoznacznie ze wskazanych przez niego źródeł<sup>51</sup>. Nie wspomniano w nich o lokalizacji tej struktury ani też o jej przeznaczeniu do okazjonalnej ekspozycji Hostii, a konsekwentnie użyty termin *tabernaculum* wskazuje, że chodziło jednak o strukturę do stałego przechowywania Najświętszego Sakramentu. Można też przypuszczać, że

miejszem dla niego miała pozostać kaplica Mariacka, a wskazuje na to pośrednio projekt dekoracji jej sklepienia z ikonografią chrystologiczną, wykonany przez Andrzeja Radwańskiego<sup>52</sup>.

W potrydencką tendencję o genezie północnowłoskiej wpisuje się też plan przeniesienia nagrobków królewskich. Karol Boromeusz kategorycznie przeciwstawiał się umieszczaniu okazałych pomników we wnętrzach kościelnych, a z katedry w Mediolanie usunął nagrobki książąt oraz innych osób świeckich – nie wyłączając własnego wuja, zasłużonego generała Giovanniego Giacomina de Medici<sup>53</sup>. W Krakowie uwaga kapituły skupiła się na najokazalszych królewskich tumbach, które – za zgodą Augusta III – miały być przeniesione do „innych miejsc albo kaplic”. Z archiwaliów nie wynika, gdzie miały się znaleźć oba nagrobki piastowskie, ale najbardziej prawdopodobną lokalizacją wydaje się kaplica św. Trójcy – jako dosyć obszerna i stanowiąca parę z kaplicą Świętokrzyską, przeznaczoną na pomieszczenie nagrobków jagiellońskich. To miejsce wpisywałoby się w starą tradycję lokalizowania pochówków zasłużonych osób przy wejściu do kościoła<sup>54</sup>, którą w Krakowie kontynuowano, budując kaplice Zygmuntowską i Wazów, a także przeznaczając dla pochówków przywejściowe przęsła kościoła św. Anny<sup>55</sup>.

W ten sposób wszystkie nagrobki królewskie znalazłyby się w kaplicach dynastycznych, przy zachodniej, południowej i wschodniej ścianie kościoła, a ważnym ogniwem w tym ciągu miała się stać kaplica Saska, zlokalizowana naprzeciw Świętokrzyskiej, do której trafił nagrobek Władysława Jagiełły. Jak zauważył Lepiarczyk, takie umiejscowienie pozwalało na wyeksponowanie jej rzeźbiarskiego ołtarza ustawionego na tle okna, ale oświetlonego też z ukrytych otworów bocznych, który byłby widoczny w długiej perspektywie nawy. Lepiarczyk przypuszczał, że figury w ołtarzu miały przedstawiać scenę z udziałem patrona kaplicy św. Tomasza Kantauryjskiego<sup>56</sup>. W żywocie tego biskupa trudno jednak znaleźć epizod, który pasowałby do grupy widocznej na projekcie Placidiego (il. 17), gdzie zaznaczono dwie postaci stojące i jedną klęczącą, a nad nimi glorię, być może z wizerunkiem Gołębicy Ducha Świętego. Wydaje się, że jest to scena chrztu, być może udzielanego władcy, co pasowałoby do przeznaczenia kaplicy królewskiej i stanowiło aluzję do biografii zarówno Sasa, jak i Jagiełły, gdyż obaj zmienili religię lub wyznanie. Mógłby to być np. św. Tomasz Apostoł nawracający wschodnich władców lub św. Jerzy chrzczący króla libijskiego i jego żonę.

49 A. Miłobędzki, *Architektura Polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 191–192.

50 Tabernakulum przeniesiono tam w r. 1605 r. ze zlikwidowanego ołtarza św. Erazma i św. Brygidy, który znajdował się w prezbiterium. Zob. M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980 (Biblioteka Krakowska, 121), s. 177; K. J. Czyżewski, *Barokizacja czy modernizacja? Przemiany katedry krakowskiej po soborze trydenckim*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki – Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007 (*Ars vetus et nova*, 28), s. 51. Jak zauważyła Weronika Nowak, zwyczaj umieszczania tabernakulów w kaplicach służył rozdzielaniu przestrzeni przeznaczonej do liturgii chórowej od miejsca adoracji *Sanctissimi*, a jego geneza sięga Państwa Kościelnego i kaplicy Sykstyńskiej przy bazylice Santa Maria Maggiore (W. Nowak, *Kaplice Najświętszego Sakramentu w kolegiatach ulokowanych w miastach rezydencjonalnych biskupów polskich. Funkcje – kształt architektoniczny – źródła inspiracji*, „Techné” 5, 2020, s. 99–100). W Krakowie nietypowo wykorzystano w tym celu kaplicę umieszczoną nie z boku, lecz za prezbiterium, co zapewne wynikało przede wszystkim z jej większych rozmiarów.

51 B. Przybyszewski, *Katedra krakowska...*, s. 122.

52 Zob. N. Koziara-Ochędusko, *Mistrzostwo rysunku. Andrzej Radwański (1711–1762)*, Kraków 2022, s. 178.

53 Zob. P. Krasny, *Koncepcja sztuki sakralnej wypracowana w kręgu Karola Boromeusza*, [w:] P. Krasny, M. Kurzej, *Mediolańskie instrukcje o budynkach i sprzętach kościelnych wydane na polecenie Karola Boromeusza i ich recepcja w Kościele katolickim*, Kraków 2021, s. 81.

54 Zob. M. Walczak, *Topografia nekropolii królewskiej na Wawelu w średniowieczu*, [w:] *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Materiały z konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki we Wrocławiu w dniach 21–22 listopada 2013*, red. R. Eysymont, R. Kaczmarek, Warszawa 2014, s. 157.

55 M. Kurzej, *Depingere fas est...*, s. 156.

56 J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi...*, s. 95.



Nie można więc wykluczyć, że nowa kaplica miała mieć inne wezwanie niż jej poprzedniczka.

Przesunięcie nagrobka Jagiełły było konieczne dla wyeksponowania dwóch par ołtarzy przyfilarów, stanowiących – zgodnie z ówczesną modą – kulisową oprawę głównej osi kościoła. Ponieważ jej centralnym elementem jest ołtarz z relikwiami św. Stanisława, w nowych nastawach upamiętniono również patronów Rzeczypospolitej. Wyjątkiem był pierwszy z prawej ołtarz św. Michała, którego fundator – kanonik Trzebiński – chciał uczcić swojego patrona. Naprzeciw ukazano św. Floriana, a w drugiej parze – św. Wojciecha i św. Kazimierza – ołtarz tego drugiego stanął przy pierwotnej lokalizacji nagrobka jego dziadka, Władysława Jagiełły. Zestaw świętych upamiętnionych w ołtarzach korpusu powtarzał więc do pewnego stopnia cykl figur ustawionych na hełmie wieży Zegarowej. To monumentalne zwieńczenie wykonane w latach 1715–1716<sup>57</sup> (il. 24), stało się dominantą bryły kościoła, przejmując ikonograficzną funkcję fasady, która tradycyjnie była zapowiedzią programu treściowego wnętrza<sup>58</sup>. Nowe ołtarze służyły więc nie tylko wizualnemu uporządkowaniu wnętrza, ale miały też zaznaczyć w nim wątek ikonograficzny, prezentujący św. Stanisława jako najważniejszego z polskich świętych. Dopełnieniem tego wątku są ołtarze w ambicie, które upamiętniają wprowadzie patronów ich fundatorów – czyli bp. Wacława Hieronima Sierakowskiego oraz kanoników Jacka Łopackiego i Józefa Rogallego, ale razem i świętych szczególnie czczonych w Krakowie.

Według Przybyszewskiego w zwieńczeniach dwóch ołtarzy korpusu znajdowały się obrazy błogosławionych klarysek – *Salomea* i *Kinga*. Drugi z nich zachował się wraz z ołtarzem w Świątnikach. Kolejnym rozwinięciem wątku hagiograficznego było upamiętnienie biskupów zmarłych w opinii świętości – wykonanie nowego nagrobka Jana Grota<sup>59</sup> i starania o beatyfikację Wincentego Kadłubka, uwieńczone sukcesem już po śmierci Łopackiego. Wizerunek kronikarza zastąpił w roku 1770 obraz *Świętego Michała* w jednym z ołtarzy korpusu<sup>60</sup>. W ten sposób można było zaprezentować kolejnych biskupów krakowskich jako godnych następców św. Stanisława.

Józef Skrabski zauważył, że umieszczenie w katedrze obrazów Kuntzego zbiegło się w czasie z wykonaniem przez niego wizerunku Świętego Stanisława do kościoła polskiego w Rzymie. Zapewne oba zlecenia pochodziły od bp. Andrzeja Stanisława Żałuskiego, który chciał w ten sposób uczcić pięćsetną rocznicę kanonizacji swego

poprzednika i zaakcentować kult patronów królestwa w Krakowie i Rzymie. W obu miejscach ten wątek zdominował program ikonograficzny wnętrza<sup>61</sup>.

Kolejne strefy wnętrza katedry podporządkowano pobożności chrystologicznej. Kluczowe znaczenie miała ona oczywiście w prezbiterium, którego dominantę od dawna stanowił monumentalny ołtarz z przedstawieniem Ukrzyżowania. Podobnie było we wschodnim ramieniu ambitu, które – jak zauważył Lepiarczyk – otrzymało charakter jakby odrębnego kościoła, z osią wyznaczoną przez ołtarz św. Krzyża i kaplicę bp. Żałuskiego (il. 25)<sup>62</sup>. Szczególne wyeksponowanie ołtarza, mieszczącego krucyfiks, który miał przemówić do królowej Jadwigi, można interpretować jako znak wiary w rzeczywistą obecność Chrystusa w tabernakulum – zwłaszcza jeśli przyjąć, że planowano je jednak zachować w sąsiadującej kaplicy Mariackiej. Z kolei ustawione naprzeciw niej nagrobki królewskie prezentują władców jako szczególnych obrońców św. Krzyża, podkreślając rolę Sobieskiego, który dowodził w bitwach ukazanych na obu monumentach.

Prace przeprowadzone w katedrze pod zarządem Łopackiego trzeba postrzegać nie tylko jako zamkniętą akcję, ale też jako jeden z etapów ciągłych przemian architektury i wyposażenia tego kościoła. Podobnie jak działania prowadzone równolegle w kościele Mariackim, prace w katedrze doprowadziły do istotnej zmiany w wyglądzie wnętrza. Można je więc osadzić w kontekście osiemnastowiecznej mody na ujednolicanie wnętrz kościelnych. Piotr Krasny wskazał na rolę przekształceń wnętrz kościołów bernardyńskich we Lwowie (1735–1736) i Leżajsku (lata 40. XVII w.) w spopularyzowaniu tej mody na Rusi Czerwonej, a także omówił przekształcenie katedry lwowskiej po roku 1765<sup>63</sup>, a Józef Skrabski opisał przykład kościoła Benedyktynek w Staniątkach (lata 50. XVIII w.) i wspominał w tym kontekście przekształcenia kolegiat w Opatowie, Nowym Sączu i Pili-  
cy<sup>64</sup>. Ważnym precedensem dla prowadzenia podobnych prac w katedrach była przebudowa rzymskiej bazyliki św. Jana na Lateranie, przeprowadzona w latach 1646–1650 pod kierunkiem Francesca Borrominiego, której elementem, oprócz przekształcenia architektury wnętrza, była rearanżacja zespołu starszych nagrobków papieskich<sup>65</sup>. Wśród przykładów bliższych geograficznie i historycznie warto zwrócić uwagę na kompleksową aranżację katedry we Fryzyndze, zrealizowaną w latach 1722–1724 według głęboko przemyślanego konceptu ułożonego przez

57 Zob. B. Przybyszewski, *Katedra krakowska* ..., s. 32, 151–153.

58 Zob. M. Kurzej, *Depingere. fas est* ..., s. 119.

59 W krakowskiej tradycji hagiograficznej odnotowano, że ciało biskupa Grota, ekshumowane po 175 latach od pochówku, było nienaruszone i pachniało fiołkami (P. H. Pruszczyk, *Forteca Duchowna Królestwa Polskiego*, Kraków 1662, s. 121).

60 Zob. B. Przybyszewski 2012, *Katedra krakowska* ..., s. 38.

61 J. Skrabski, *Kościół polski* ..., s. 205, 246.

62 J. Kuś, *Działalność kulturalno-artystyczna* ..., s. 221.

63 P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki” 30, 2005, s. 147–179.

64 J. Skrabski, *Modernizacja małopolskich kościołów w okresie późnego baroku. Między tradycją a innowacją*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 413–422.

65 M. Fagiolo, *Borromini in Laterano. II. Il nuovo tempio per il concilio uni versale*, „L'Arte 4”, 13, 1971, s. 5–44; J. Connors, A. Roca de Amicis, *A new plan by Borromini for the Lateran basilica, Rome*, „The Burlington Magazine”, 146, 2004, nr 1217, s. 526–533. Zaplanowany wtedy cykl figur i reliefów w nawie wykonano dopiero na początku następnego stulecia (M. Conforti, *Planning the Lateran Apostles*, „Memoirs of the American Academy in Rome” 35, 1980, s. 234–260).



benedyktynskiego historyka Karla Michelbecka. W ramach tych prac nie tylko powstał kompleksowy wystrój malarski i sztukatorski wykonany przez warsztat braci Asamów, ale też usunięto z wnętrza bardzo liczne płyty nagrobne, przenosząc je do krużganka<sup>66</sup>. W roku 1762 podobnie postąpił ze starszymi epitafiami przeor krakowskich dominikanów Jacek Kliszewski<sup>67</sup>, co również miało zapewne na celu uporządkowanie wnętrza i ujednolicenie jego wystroju.

Chociaż ideowym i formalnym źródłem prac prowadzonych pod kierunkiem Łopackiego były ogólne tendencje potrydenckie, to w obu najważniejszych krakowskich świątyniach zachowano kluczowe elementy wcześniejszej topografii. Co charakterystyczne – ani w jednym, ani w drugim wnętrzu tabernakulum nie znalazło się ostatecznie na ołtarzu głównym, lecz pozostało we wcześniejszym miejscu – w bezpośrednim sąsiedztwie słynącego łaskami krucyfiksu, który miał ożywać podczas mistycznych wizji doświadczanych przez świętych lub świątobliwych<sup>68</sup>. W obu kościołach te najważniejsze ołtarze akcentujące wątek chrystologiczny tworzą wyraźną oś poprzeczną do głównej nawy.

Zmiany wprowadzone w katedrze i głównej farze Krakowa łączą też inne cechy wspólne. Do obu wnętrz wprowadzono duże zestawy czarnomarmurowych ołtarzy, w niektórych z nich eksponując obrazy o najwyższej jakości artystycznej – w katedrze ich autorem nie był niestety Pittoni, ale tamtejsze dzieła Kuntzego również można zaliczyć do najlepszych obrazów z tego stulecia zachowanych w krakowskich świątyniach. W obu wnętrzach wątek hagiograficzny prowadzi do chrystologicznego, prezentując świętych jako wzory w naśladowaniu Chrystusa, a zmiany ikonografii wnętrza mają służyć skoncentrowaniu uwagi wiernych na jego osobie.

Te podobieństwa wskazują, że Łopacki odegrał również znaczącą rolę w określeniu programu omówionych przemian katedry, choć nie prowadził tych prac w pełni samodzielnie. W obu kościołach musiał się on liczyć z wieloma kolegiami niższych duchownych i rodzinami wpływowych fundatorów. Jednak podczas gdy w farze najważniejsze decyzje podejmował sam bądź ewentualnie w imieniu kapituły, to w katedrze wyższą instancję stanowił często nieobecny biskup, a czasem jeszcze trudniej dostępny dwór królewski. Rola dyrektora fabryki musiała się więc opierać na jego autorytecie jako eksperta i doradcy, a budowa programu

treściowego polegała nie tylko na dodawaniu nowych elementów, ale też – w znacznym stopniu – na umiejętnym łączeniu tych zastanych i narzuconych przez przypadkowe okoliczności. Takie działania znajdowały jednak uzasadnienie w rozpowszechnionym ówczesnie postrzeganiu rzeczywistości jako systemu ukrytych powiązań i znaków<sup>69</sup>, które nie tylko można samodzielnie kształtować, ale też – a może przede wszystkim – odkrywać w otaczającym świecie.

66 U. Coburger, *Vom gesponß, seiner schönen braut und dem Freisinger neuen Jerusalem. Wie Fürstbischof Eckher, der Benediktiner Meichelbeck und die Brüder Asam mit der Kunst der Überzeugung Geschichte darstellten*, [w:] *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*, red. T. Wallnig, Berlin 2002, s. 107–113.

67 Joanna Daranowska-Łukaszewska zwróciła uwagę na usunięcie z kościoła Dominikanów w Krakowie licznych nagrobków i epitafiów w 1762 r., które przeniesiono do krużganka (J. Daranowska-Łukaszewska, *Krakowskie „Campo santo” – geneza przypadkowa*, [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013 (Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, 13), s. 812.

68 Zob. G. Jurkowlaniec, *The Slacker Crucifix in St Mary's Mary's Church in Cracow: Cult and Craft*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 349.

69 Zob. D. C. Maleszyński, „Jedyna księga”. Z dziejów toposu w literaturze dawnej, „Pamiętnik Literacki” 73, 1982, z. 3/4, s. 11–19.



## Bibliografia

- Betlej A., *Kilka uwag na temat przekształcenia kaplicy Lipskich przy katedrze krakowskiej w XVIII wieku*, [w:] *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, t. 1, Kraków 2007, s. 301–311.
- Coburger U., *Vom gesponß, seiner schönen braut und dem Freisinger neuen Jerusalem. Wie Fürstbischof Eckher, der Benediktiner Meichelbeck und die Brüder Asam mit der Kunst der Überzeugung Geschichte darstellten*, [w:] *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*, red. T. Wallnig, Berlin 2002, s. 107–113.
- Conforti M., *Planning the Lateran Apostles*, „Memoirs of the American Academy in Rome” 35, 1980, s. 234–260.
- Connors J., Roca de Amicis A., *A new plan by Borromini for the Lateran basilica, Rome*, „The Burlington Magazine”, 146, 2004, nr 1217, s. 526–533.
- Czyżewski K.J., *Barokizacja czy modernizacja? Przemiany katedry krakowskiej po soborze trydenckim*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki – Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007 (*Ars vetus et nova*, 28), s. 39–74.
- Czyżewski K.J., *Organy z lat 1785–1788 w katedrze krakowskiej*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, red. D. Nowacki, Kraków 1999, s. 147–170.
- Daranowska-Łukaszewska J., *Krakowskie „Campo santo” – geneza przypadkowa*, [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013 (*Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, 13), s. 811–820.
- Dettloff A., *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty i tendencje*, Kraków 2013.
- Dolański D., *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733–1793)*, Zielona Góra 1993.
- Dworzak A., *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych*, Kraków 2016 (*Materiały do dziejów kultury i sztuki XVII i XVIII wieku*, 2).
- Dworzak A., *Uwagi o „fabryce” kolegiaty sandomierskiej w XVII i XVIII wieku – na marginesie książki Krzysztofa Rafała Prokopa „Fabrica ecclesiae”*. Budowa i utrzymanie katolickich miejsc kultu w diecezji krakowskiej w czasach nowożytnych, „Modus. Prace z historii sztuki”, 15, 2015, s. 247–256.
- Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej w XVIII wieku z archiwaliów kapitułnych i kurialnych krakowskich*, oprac. B. Przybyszewski, Kraków 1993 (*Źródła do dziejów Wawelu*, 14, cz. 1).
- Fagiolo M., *Borromini in Laterano. Il nuovo tempio per il Concilio universale*, „L’Arte 4”, 13, 1971, s. 5–44.
- Gajda Z., *Jacek Augustyn Łopacki. Studium z dziejów kultury medycznej w Krakowie w XVIII w.*, (Monografie z dziejów nauki i techniki, 57), Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Gajda Z., Lepiarczyk J., *Łopacki Jacek Augustyn*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 18, 1973, s. 405–407.
- Jurkowlanec G., *The Slacker Crucifix in St Mary’s Church in Cracow: Cult and Craft*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, 19–22 maja 2005, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 349.
- Karpowicz M., *Krakowskie obrazy Szymona Czechowicza*, „Rocznik Krakowski”, 56, 1990, s. 125–148.
- Koziara-Ochęduszek N., *Mistrzostwo rysunku. Andrzej Radwański (1711–1762)*, Kraków 2022.
- Krasny P., *Figura baranka na kopule kaplicy Załuskich i jej symbolika „w dwojakim nawet sensie”*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, red. D. Nowacki, Kraków 1999, s. 121–129.

Krasny P., *Koncepcja sztuki sakralnej wypracowana w kręgu Karola Boromeusza*, [w:] P. Krasny, M. Kurzej, *Mediolańskie instrukcje o budynkach i sprzętach kościelnych wydane na polecenie Karola Boromeusza i ich recepcja w Kościele katolickim*, Kraków 2021, s. 19–200.

Krasny P., *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki” 30, 2005, s. 147–179.

Kuś J., *Działalność kulturalno-artystyczna ks. Jacka Augustyna Łopackiego (1690–1761)*, „Nasza Przeszłość”, 40, 1973, s. 195–246.

Kurzej M., *Depingere fas est. Sebastian Piskorski jako konceptor i prowizor*, Kraków 2018.

Kurzej M., *Uwagi o aranżacji kościoła Mariackiego w czasach ks. Jacka Łopackiego*, [w:] *Jako serce pośrodku ciała...* *Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. M. Walczak, A. Wolska, Kraków 2021, s. 161–168.

Lepiarczyk J., *Architekt Franciszek Placidi około 1710–1782*, „Rocznik Krakowski” 37, 1965, s. 63–126.

Lepiarczyk J., Przybyszewski B., *Katedra na Wawelu w XVIII wieku*, [w:] *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci śp. profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka zorganizowanej przez Krakowski Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki UJ*, Kraków, 8–9 czerwca 1990 roku, red. M. Fabiański, K. Kuczman, Kraków 1991, s. 21–36.

Maleszyński D.C., „*Jedyna księga*”. Z dziejów toposu w literaturze dawnej, „Pamiętnik Literacki” 73, 1982, z. 3/4, s. 11–19.

Michalczyk Z., Szymon Czechowicz. *Życie i twórczość*, [w:] *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz 1689–1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków 2020, s. 144–201.

Miłobędzki A., *Architektura Polska XVII wieku*, Warszawa 1980.

Nowacki D., *Stan badań nad katedrą wawelską w czasach nowożytnych*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, red. D. Nowacki, Kraków 1999, s. 11–31.

Nowak W., *Kaplice Najświętszego Sakramentu w kolegiatach ulokowanych w miastach rezydencjonalnych biskupów polskich. Funkcje – kształt architektoniczny – źródła inspiracji*, „Techne” 5, 2020, s. 95–110.

Prokop K.R., *Fabrica ecclesiae. Budowa i utrzymanie katolickich miejsc kultu w diecezji krakowskiej w czasach nowożytnych*, Warszawa–Kraków 2011.

Pruszczyk P.H., *Forteca Duchowna Królestwa Polskiego*, Kraków 1662.

Przybyszewski B., *Katedra krakowska w XVIII stuleciu*, Kraków 2012.

Rożek M., *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980 (Biblioteka Krakowska, 121).

Samek J., *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne*, Warszawa 1984.

Stehlik M., *Italien und die Barockbildhauerei in Mahren*, [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 159–175.

Skrabski J., *Kościół polski w Rzymie. Tożsamość i reprezentacja w perspektywie sztuki*, Kraków 2021.

Skrabski J., *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „Rocznik Krakowski”, 74, 2008, s. 87–113.

Skrabski J., *Modernizacje małopolskich kościołów w okresie późnego baroku. Między tradycją a innowacją*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 413–422.

Walczak M., *Topografia nekropolii królewskiej na Wawelu w średniowieczu*, [w:] *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Materiały z konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki we Wrocławiu w dniach 21–22 listopada 2013*, red. R. Eysymont, R. Kaczmarek, Warszawa 2014, s. 147–161.



Wardzyński M., *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015.

Żmudziński J., *Zespół nieznanach późnobarokowych rzeźb drewnianych z katedry wawelskiej w zbiorach muzealnych Krakowa*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, red. D. Nowacki, Kraków 1999, s. 131–144.